

## Friedrich Goldmann: Sinfonie 1

(Mathias Hansen, Berlin)

Um einem Stück wie Friedrich Goldmanns Sinfonie 1 näher zu kommen, bedarf es nicht allein musikhistorischer und musiktheoretischer Kenntnisse, sondern auch Kenntnisse des zeitgeschichtlichen Umfeldes von Politik und Kulturpolitik. Das wäre nun, wenn man den Satz so stehen ließe, eine überflüssige Feststellung, denn wo und wann sind solche Kenntnisse nicht gefordert. Es gibt allerdings in unserem Fall einige Besonderheiten des geschichtlichen Augenblicks, seiner Voraussetzungen und seiner Folgen, die nicht nur wissenswert, sondern auch unabdingbar sind, um Eigenarten und Intentionen des hier Komponierten auf die Spur zu kommen.

### Erinnerung

Es war irgendwann und irgendwo in Berlin anfangs der siebziger Jahre, als Friedrich Goldmann in einem kleinen Kreis von Freunden unvermittelt davon sprach, daß er vorhabe, eine Sinfonie zu schreiben. Er sagte das auch ganz beiläufig und begleitete die wenigen Worte mit einer seiner unendlich variablen, in dem Falle leisen Lachgesten. Wir Zuhörer waren verblüfft und auch etwas irritiert, denn das, was unser ehemaliger Kommilitone Frieder - er hatte anfangs der sechziger Jahre auch Musikwissenschaft mit Diplomabschluß studiert - was er bislang komponiert hatte, war zwar überwiegend Instrumentalmusik, doch in Gattungen, die das Orchester eher mieden bzw. dann mit den *Essays* für Orchester dem landläufigen Verständnis von Sinfonie geradezu programmatisch opponierten. Solche „Symphonien“ (mit pompöser klingendem „y“ und „ph“), die unberührt blieben von Adornos Kritik am redundanten und nicht zuletzt deshalb auch affirmativen Charakter der Gattung

zumal „nach Mahler“ - eine Kritik, die Goldmann teilte und seine Freunde mit ihm. Keine anderen schienen uns damals komponierbar zu sein und nur noch von durch Partei und Staat hoch dekorierte Komponistenverbandsgrößen wie Ottmar Gerster, Leo Spies, Siegfried Köhler oder Dieter Nowka schrieben in der kulturpolitisch beglaubigten Vorstellung, an die große sinfonische Tradition seit der Klassik anzuknüpfen und deren Geist weiterzuführen.

### Kulturpolitik in der DDR bis in die siebziger Jahre

Goldmanns Sinfonie, komponiert zwischen März 1972 und Januar 1973, wurde im Juni 1973 in Leipzig vom dortigen Rundfunksinfonieorchester unter der Leitung Herbert Kegels uraufgeführt. Bald danach wurde eine Tonbandkopie im Berliner Bezirksverband vorgestellt und diskutiert. Welchen Eindruck das Vorspiel hinterließ, vermittelt vielleicht am besten die Reaktion von Günter Kochan, einem der zwar „offiziellen“, politisch wie künstlerisch „anerkannten“, aber dennoch stets integren, dem eigenen Anspruch und Vermögen folgenden DDR-Komponisten: nach dem Vorspiel und noch ehe die Diskussion begann, erhob Kochan sich und verließ den Raum durch die Umstehenden hindurch mit den geflüsterten, aber verständlichen Worten: „Ich schreibe keine Sinfonie mehr.“ Was hatte Friedrich Goldmann mit seiner Sinfonie, die er wohl nicht absichtslos ohne „y“ und „ph“ betitelte und nur mit der nachgestellten, wie ein Diminutiv wirkenden arabischen Ziffer 1 versah - was hatte er ausgelöst? Um dies zu verstehen, muß man eben etwas zurückschauen in der kulturpolitischen Entwicklung der DDR.

Mit Gründung der DDR 1949 war nicht nur deren politische Führung, sondern auch ein Großteil insbesondere der Kulturschaffenden davon überzeugt, erstmals in der deutschen Geschichte die Chance zu haben, das Ideal der Klassik - die Vereinigung von Politik und Kultur im Zei-

chen von Humanismus und Fortschritt - zu verwirklichen. Die „Methode“, dies zu erreichen, erhielt in der Kunst den Namen „sozialistischer Realismus“, ein Begriff, der in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Stalins Sowjetunion geprägt und nach dem Großen Krieg in deren Satellitenstaaten vorbehaltlos übernommen worden ist. Es galt, die bürgerlich-humanistischen Traditionen - die vom Naziregime verfeimten wie die von ihm missbrauchten - aufzunehmen, weiterzuentwickeln und als Teil der Lebenswirklichkeit einer von Ausbeutung und Unterdrückung befreiten Gesellschaft zu gestalten. Da allerdings solche Lebenswirklichkeit bekanntlich noch nicht auf der ganzen Welt bestand, der Klassenkampf also weiter geführt werden mußte, hatte die „Methode sozialistischer Realismus“ eben auch klassenkämpferische Aufgaben zu erfüllen: ihr „Gegner“ war die bürgerlich-dekadente Kultur, die sich in Abwendung von den Traditionen des klassischen Humanismus und unter Stichworten wie „Abstraktion“, „L'art pour l'art“, in der Musik als „Atonalität“, „Dodekaphonie“, „Serialismus“, dann „Aleatorik“, „Minimal art“ usw. ausbreitete und mit dem Schlagwort „Formalismus“ zusammengefasst wurde.

Zunächst ging dieses „Konzept“ zumindest nach außen hin auch einigermaßen auf. Abweichungen, Konflikte usw. konnten durch ermahnende „Diskussionen“ aufgefangen (siehe die sogenannten Debatten um Hanns Eislers *Faustus* oder Paul Dessaus *Lukullus*) oder, wenn das nicht reichte, als von außen gesteuerte „Provokationen“ gekennzeichnet und dementsprechend bekämpft werden. Der Bau der Mauer 1961 bewirkte aber auch in dieser Hinsicht einen bald spürbaren Einschnitt. Abgesehen vom scheinheilig-verlogenen Propagandagerede vom „antifaschistischen Schutzwall“, durch den der Weltfriede gesichert worden sei, gab es zunächst durchaus die Hoffnung, daß mit der Erhöhung der inneren Sicherheit und der nun erwarteten wirtschaftlichen Stabilisierung ein gefestigtes staatsbürgerliches Bewußtsein und damit auch ein gestärktes

Selbstbewußtsein der Bürger sich entwickeln könne, ja müßte. Und daß dies auch einer konfliktbewußteren, die Lebenswirklichkeit erreichenden und mitgestaltenden Kultur und Kunst Raum geben würde. Dem war nicht so, zumindest nicht auf offizieller Ebene. Ab Mitte der sechziger Jahre wurden auf diversen Parteiveranstaltungen wiederum fast alle Versuche nicht nur kritisiert, sondern verurteilt und verboten, die - um bekannte Formeln zu zitieren - den „real existierenden Sozialismus“ zu unterwandern und damit das „Kräfteverhältnis zugunsten des imperialistischen Gegners“ zu verschieben suchten. Dennoch begannen sich selbst in diesen verhärteten Jahren die Verhältnisse langsam und gewissermaßen unterschwellig zu ändern.

#### Neue Töne seit den siebziger Jahren

In der Musik löste z.B. Günter Mayer Mitte der sechziger Jahre anhand seiner Aufarbeitung der Beziehungen zwischen Hanns Eisler und Theodor W. Adorno eine Diskussion um die "Dialektik des musikalischen Materials" aus, die auf eine Art "Rehabilitierung" von bis dahin als "formalistisch" verketzerten Kompositionen und Kompositionsverfahren abzielte. Und dann trat wenig später, gegen Ende der sechziger Jahre, eine neue Komponistengeneration an die Öffentlichkeit, die nicht mehr von Faschismus, Krieg und Nachkrieg geprägt war, sondern vorrangig von unmittelbaren Konflikten in der Gegenwart und von in der Regel medial vermittelten Erfahrungen aus der ganzen Welt erfasst wurde, die persönliche Stellungnahmen geradezu erzwangen. Die jungen Komponisten - ich nenne neben Friedrich Goldmann nur Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Schenker, Georg Katzer - trugen ihr Anliegen in einer musikalischen Sprache vor, die an internationalen Entwicklungen orientiert war und einen individuellen, subjektiven Ton anstrebte. Die Auseinandersetzung mit aktuellen Gestaltungsweisen (Serialismus, Aleatorik, Elektro-

nik, aber auch mit linken bzw. linksradikalen Tendenzen aus den zwanziger Jahren wie auch der Grenzen übergreifenden 68er Bewegung) trug gegen allen restriktiven Widerstand dazu bei, neue und oftmals auch provokative Ausdrucksbereiche zu erschließen.

Die eigentliche Wendephase aber fiel in die siebziger Jahre - so erscheint es zumindest aus heutiger, rückschauender Sicht, und zwar verblüffend synchron auf den politischen wie kulturellen Ebenen. Der damals trotz anhaltender militärischer Konflikte von westlicher Seite eingeleitete Entspannungsprozeß (Stichwort: 1972 Abschluss des sogenannten Grundlagenvertrages zwischen der DDR und der BRD mit gegenseitiger völkerrechtlicher Anerkennung) betraf insbesondere zunächst das deutsch-deutsche Verhältnis und das Verhältnis der Bundesrepublik Deutschland zu den Ländern Ost-Europas. Die Bedrohung, die in der westlichen Entspannungsformel "Wandel durch Annäherung" zum Ausdruck kam, wurde zwar auf östlicher Seite klar erkannt, konnte aber von deren als "bewährt" geltender "Gegenformel": "ökonomische Kooperation bei strikter Wahrung ideologischer Konfrontation" nicht mehr auf Dauer abgewendet werden. Was noch bis zum Herbst 1989 - auch und gerade auf kultureller Ebene - als "Prinzipientreue" eingefordert wurde, zeigte nichts anderes an als die wachsende Einsicht, daß mit dem heraufziehenden wirtschaftlichen Desaster auch die ideologischen Sicherungen durchbrennen würden. Man wählte die "Flucht nach vorn", einerseits durch erhöhte Repression, wie im Fall der Ausbürgerung Wolf Biermanns, die eine Drohgebärde, ein Einschüchterungsversuch gegenüber der gesamten Intelligenz war, andererseits und wo man es riskieren zu können glaubte, durch partielle "Freizügigkeit". So ergab sich denn auch insbesondere für die neue Musik einiger "Freiraum", der den Umgang mit ihr im Lande (so z.B. durch Verlage, durch Auftragserteilung, durch die Programmgestaltung des Rundfunks, der "Musik-Biennale"

oder der "DDR-Musiktage" in Berlin) wie in den internationalen Beziehungen spürbar veränderte.

Solche "Freizügigkeit", über deren erzwungenen Charakter nichts hinwegtäuschen konnte, bestärkte nicht zuletzt auch die - freilich ebenso aufgenötigte - Anerkennung jüngerer und junger Komponisten, die bislang als "non-konform" galten. Goldmann, Katzer, Schenker, Dittrich, um bei den genannten zu bleiben, erhielten staatliche Auszeichnungen in Form von Preisen und Mitgliedschaften sowie prominente Aufführungs- und Veröffentlichungsmöglichkeiten, auch im westlichen Ausland. Doch diese „Freizügigkeit“ blieb immer in der Zangengewalt von Partei und Staat - wobei es innerhalb der Ostblockstaaten durchaus Unterschiede gab, die nicht übersehen werden sollten. Besonders aufschlussreich sind hier die Unterschiede zwischen der Volksrepublik Polen und der DDR, die genau im gegebenen Zeitraum, den siebziger Jahren, in wachsendem Maß zutage traten - offen und konzentriert etwa auf dem alljährlich stattfindenden Musikfestival „Warschauer Herbst“.

#### Neue Impulse aus Polen mit unterschiedlicher Resonanz

Die jungen DDR-deutschen Komponisten richteten ihr Interesse vornehmlich auf die „Wiener Schule“ Schönbergs und auf die von ihr ausgehenden Tendenzen der „Darmstädter Ferienkurse“ mit allen ihren Folgeerscheinungen ab den sechziger Jahren, wie sie von so unterschiedlichen Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono oder Bernd Alois Zimmermann ausgingen. Das Mekka zumal der führenden polnischen Komponisten aber bildete „Paris“, das noch nicht das Paris von Pierre Boulez und seinem 1977 eröffneten Kompositions- und Forschungsinstitut IRCAM war, sondern kompositorisch-ästhetisch seit den dreißiger Jahren und noch immer von Nadja Boulanger und ihrem Kreis geprägt wurde, und damit vom Neoklassizismus in allen seinen schil-

lernenden Varianten. Die deutschen Komponisten sahen hierin einen Mangel an struktureller Konstruktivität, etwa zugunsten einer grassierenden, mehr oder weniger „kontrollierten“, „begrenzten“ Aleatorik, durch die der "Werk"-Charakter zugunsten beliebig oder arrangiert wirkender "Klang"-Charaktere vernachlässigt würde. Sie beharrten dagegen auf einer "Genauigkeit", um ein häufig verwendetes Wort zu benutzen, die vor allem eben aus dem "konstruktiven" Charakter des Tonsatzes erwachse, der dadurch, etwa bei Stockhausen, durchaus etwas von wissenschaftlicher „Berechenbarkeit“ annehmen sollte.

Vom Neoklassizismus suchten sich die DDR-deutschen Komponisten zudem um so entschiedener zu distanzieren, als er in vielem dem glich, was in der offiziellen Ästhetik für "sozialistischen Realismus" ausgegeben wurde. Und die Irritationen und Mißverständnisse verstärkten sich dann noch, als ab Mitte der siebziger Jahre diese Tendenzen mit lyrisch-pathetischen Tonlagen verschmolzen, die, seit dem "Expressionismus" vertraut und mithin auch bereits verschlissen, der bunt-schillernden Internationale von Neo- oder Polystilistik zuflossen. Repräsentativ waren hier etwa die pastosen *Espressivo*-Stücke von Henryk Mikolaj Gorecki oder Krzysztof Penderecki (der seine *1. Sinfonie* fast parallel zu Goldmanns *1.* schrieb), aber auch die virtuose Noblesse Witold Lutoslawskis blieb davon nicht unberührt.

In der Haltung der deutschen Komponisten kommt noch etwas zum Ausdruck, das sich nicht so leicht erfassen läßt. Es berührt einen Punkt, der über das Musikalisch-Künstlerische hinaus mit der Sozialisation der Komponisten in beiden Ländern zu tun hat. Die Aufführungen von Pendereckis *Magnificat* oder seines *Polnischen Requiems*, von Panufniks *Sinfonia sacra* oder von Goreckis *3. Sinfonie* (der „Sinfonie der Klagelieder“), allesamt in den siebziger Jahren entstanden, waren unmittelbar ins Politische gewendete künstlerische Demonstrationen, für die es in der DDR kaum etwas Vergleichbares gab - zumindest nicht in der soge-

nannten Ernsten Musik und bei den ernst zu nehmenden Komponisten. Diese Aufführungen vermittelten eine Identifikation der Komponisten und ihres Publikums mit der polnischen Nation und seiner tragenden geistigen Kraft, dem Katholizismus, die keinen Zweifel daran aufkommen ließ, wer ihr einziger Gegner war: der real-sozialistische Staat als Machtinstrument der Parteiführung. D.h., ein Bekenntnis zur Nation war immer auch, wenn nicht sogar vor allem eine Absage an das Politikum „Staat“. Dies aber ermöglichte einen Ton von „Affirmation“, der unter anderen Bedingungen problematisch erscheinen konnte und - mußte.

Eine solche andere Situation bestand in der DDR. Die Trennung von Nation und Staat war hier ebenso schwierig wie der Versuch, eine allgemein akzeptierte geistige Kraft erkennen und ihr gemäß handeln zu wollen. Die religiösen Kräfte, selbst der zahlenmäßig dominierende Protestantismus, waren zumindest bis Mitte der achtziger Jahre, bis zum Beginn von "Glasnost" und „Perestroika" in der Führungsmacht Sowjetunion, vorrangig auf Ausgleichsbemühungen mit dem Staat bedacht - womit individueller Widerstand und der von einzelnen Gruppen und Zentren keineswegs unterschätzt werden sollen. Die vorherrschende Tendenz zum Ausgleich, zur Beschwichtigung hatte ihre konkreten Gründe, nicht zuletzt jedoch den, daß die religiösen Bindungen auch nicht annähernd so tief in breitere Schichten des Volkes griffen wie dies in Polen der Fall war.

### Entfremdungen

Kaum weniger zwiespältig war in der DDR das Verhältnis zwischen Nation und Staat. Der Staat behauptete, seit den späteren fünfziger Jahren und mit aller ihm zur Verfügung stehenden Macht nach dem Mauerbau, die Einheit beider, die sich in der sozialistischen "Staats-Nation" vollende. Für eine Mehrheit der Menschen jedoch blieb die "Nation" aus



bekannten Gründen stets eine gespaltene, und der "Staat" eine feindliche, zumindest aber fremde Macht, die eine "Teil-Nation" zu unterwerfen trachtete, indem sie sie zur "Voll-Nation" erklärte - zum „Staatsvolk der DDR“. Das nun hatte zur Folge, daß sich diese Mehrheit nicht nur dem Staat, sondern auch ihrem nationalen Selbstverständnis entfremdete. Die eine "Teil-Nation" befand sich im unerreichbaren Westen, die andere war von einer ungeliebten sozialistischen Staatsdoktrin okkupiert. Es entstand hier eine Art "öffentliches Vakuum", das dazu zwang, nach anderen Identifikationsmöglichkeiten Ausschau zu halten. Welche aber nun in der Kunst auch immer gefunden oder gewählt wurden: sie mußten sich geradezu gegen den Staat richten, allein schon deshalb, weil der jede öffentliche Bekundung, die nicht der Parteidoktrin folgte und hierzu individuell gewählte Mittel verwendete, mit Mißtrauen beobachtete und letztlich, wenn eine „Gefährdung“ des Bestehenden vorzuliegen schien, mit Verboten belegte.

Indem nicht nur der Staat, sondern auch die Nation und - wenn auch aus anders gelagerten Gründen - die Religion als Identifikationsmöglichkeiten ausschieden, erhielt das Subjektive oder um es etwas pathetisch zu sagen: das subjektive Verantwortungsbewußtsein einen um so größeren Stellenwert. Und das war keineswegs neu, gehörte, in der Musik vor allem durch die Schriften Adornos, zum Bild, daß man sich von Beethoven, von Wagner, Mahler oder Schönberg - wenn auch mit stets anderer Akzentuierung - machte. Es war dies nun zugleich die leitende "Traditionslinie", an der sich eine Reihe von DDR-Komponisten orientierten. Dieses Erbe bedeutete für sie nichts Geringeres als ein gesellschaftlich wie künstlerisch fortschrittliches Verhalten, das zu dem der parolendurchtränkten, von politischen Behauptungen lebenden Führungsschicht zwangsläufig querstehen mußte. Die in Musik gefaßten Gedanken dieser Komponisten schlugen direkt in die Sphäre des Staates durch, von keiner "nationalen" oder "religiösen" Affirmation gemildert, abgelenkt oder

aufgehalten. Diese Komponisten hatten gegenüber dem Staat keine Alternative außer - der Kunst. Alles Affirmative war suspekt.

Mit dem Generationenwechsel um 1970 war sofort ein „kritischer“ Ton zu vernehmen, der so mancher Aufführung eine heute nur noch begrenzt nachzuempfindende Gespanntheit, ja Explosivität verlieh. Daß dieser "Ton" von den Parteiwächtern nicht so scharf kontrolliert wurde wie andere "kritische" Äußerungen, lag anfangs wohl daran, daß er sich eben vornehmlich im Klanglichen, im Non-Verbalen äußerte. Später, seit den achtziger Jahren zwangen schwerer wiegende, voran wirtschaftliche Konflikte dazu, auf künstlerische "Kontrolle" fast vollständig zu verzichten. Das hat, nebenbei gesagt, dann auch wieder zu krisenhaften Erscheinungen im Schaffen der Komponisten zumindest beigetragen: der gehaßte, aber künstlerisch produktiv machende "Gegner" ging als hoffnungslos geschwächter verloren, eine Erfahrung, die dann nach 1989 unter geeinten bundesrepublikanischen Bedingungen erneut, freilich aus etwas anderen Gründen, doch mit nicht minder lähmenden Folgen, zu machen war. Und dies nicht zuletzt von Friedrich Goldmann.

### *Sinfonie I* - Individualität und Traditionsbindung als Sprengkräfte

Zugleich aber tritt aus dieser Perspektive die historische und ästhetische Positionierung eines Werkes wie dessen *Sinfonie I* um so deutlicher hervor. Sie entstand zu einem Zeitpunkt, als die kulturpolitischen Maßgaben der Herrschenden zwar formal und durchaus auch repressiv noch immer geltend gemacht wurden, jedoch angesichts der politischen Großwetterlage allmählich vollends an Glaubwürdigkeit und somit an Wirkungskraft verloren. Der betagte Paul Dessau, dem trotz einiger künstlerischer Widerborstigkeit kaum kritische Distanz zu seinen führenden Genossen nachgesagt werden kann, hat um die Mitte der siebziger Jahre in einer Veranstaltung des Komponistenverbandes auf die wie-

der einmal auftauchende Frage nach „Wesen und Erscheinung des sozialistischen Realismus“ mit einem Gleichnis sinngemäß geantwortet: jeder weiß, daß auch die Anophelesmücke einen Penis besitzt, doch niemand hat ihn bislang gesehen.

Hier könnte Friedrich Goldmann angesetzt haben: die Sinfonie macht wahrnehmbar, wie eine stets nur gebetsmühlenhaft geforderte Anknüpfung, Aneignung und Weiterführung klassischer Vorbilder - im Grunde das, was bislang unter sozialistischen Vorzeichen nur eine Schimäre gewesen war - reale, zeitrelevante, also „realistische“ Gestalt annehmen kann und in der Tat annimmt. Das Werk weist äußerlich kaum besondere Auffälligkeiten oder gar Exzentrizitäten auf: drei Sätze in der vertrauten Folge „schnell-langsam-schnell“, deren Formen nicht weniger klar zu vernehmen sind: Durchführungspartien und Reprise in den Ecksätzen verweisen auf die Sonatenform, der mittlere auf die mehrteilige Liedform. Es gibt motivisch-thematisch geprägte Abschnitte, in denen und mit denen „gearbeitet“, also „entwickelt“ wird und zwischen denen sogar „dualistische“ Beziehungen entstehen; die Orchesterbesetzung verweist mit Ausnahme des erweiterten Schlagzeugapparats auf die des frühen bis mittleren 19. Jahrhunderts, verzichtet also fast ganz auf die Standards des „großen Orchesters“, die sich von Berlioz und Wagner zu Strauss, Mahler, Skrjabin oder dem frühen Schönberg entwickelt hatten. Damit aber wird bei Goldmann auch nicht deren sinfonischer Typus zum Orientierungspunkt, sondern eher der der Haydn-Mozart-Zeit mit jener Fortsetzung durch Beethoven, die zumal in dessen 8. *Sinfonie* bereits auf eine Art kritischer Reflexion der Gattung Sinfonie abzielte.

Ausgeschlossen blieb für Goldmann auch jede Spielart des Neoklassizismus - er haßte den geradezu. Dem widersprechen keineswegs partielle Anklänge etwa an die beiden Sinfonien Igor Strawinskys aus den vierziger Jahren, insbesondere an die *Sinfonie in drei Sätzen*. Doch diese Nähe ergibt sich aus der Tatsache, daß in Strawinskys exponierten Wer-

ken ab den zwanziger Jahren das „neoklassizistische“ Moment in die eigene, eigenständige musikalische Gestaltungs- und Ausdrucksweise transformiert wird, die von *Pulcinella* bis zu den *Requiem canticles* - entgegen noch immer verbreiteter Klischeevorstellungen - eine weitgehend einheitliche Entwicklung umfaßt. Ob auch Friedrich Goldmann eine solche Kontinuität, zumal ab den späteren achtziger Jahren, zu wahren vermochte, ist eine naheliegende, hier aber nicht zum Thema gehörende Frage.

Selbst die Gestaltungselemente, die Goldmann aus näherer Vergangenheit und der Gegenwart aufgreift wie Aleatorik, Clusterklänge oder Geräuscheffekte bleiben einigermmaßen unauffällig, da stets bestimmten, kontextgebundenen Ausdrucksabsichten untergeordnet. Oder sie scheinen, im Gegenteil, die Aufmerksamkeit geradezu demonstrativ auf sich zu ziehen wie im Fall der Zwölfton-Methode, nach der das gesamte Stück gearbeitet ist. Goldmann verwendet im wesentlichen nur eine einzige Reihe, nur im 3. Satz erscheinen an markanten Punkten abweichende Tonfolgen, die aber keine weiteren Auswirkungen haben. Die Konstruktion der „Grundreihe“ wirkt merkwürdig vordergründig, obwohl die Reihe selbst so gut wie keine thematische Gestalt annimmt. Sie ist eben ein „Materialfundus“, aus dem nach dem Baukastenprinzip die „Teile“ entnommen und in ständig wechselnden Konstellationen verwendet werden. Zudem erinnert diese „Materialanordnung“ an bekannte Reihenformungen bei Anton Webern, etwa in dessen *Konzert für 9 Instrumente op. 24* oder im *Streichquartett op. 28*.

1.Satz, T 1ff: d-e-cis-es b-a-c-h ges-f-g-as

3.Satz, T 1 ff: a-c-h b-g-as f-ges-es d-cis-e

Es handelt sich um das allbekannte B-A-C-H-Motiv, das in seinen jeweiligen Umformungen der Viertongruppen erscheint ohne Einbeziehung weiterer Transpositionsstufen (hier ist also Weberns Quartett das Vorbild). Für den 3. Satz erfolgt eine Aufteilung in vier Dreitongruppen (ähnlich dem *Konzert op. 24* von Webern), die alternativ auch zu zwei Sechstongruppen zusammengezogen werden. Die vordergründige Verwendung der ebenso berühmten wie berüchtigten Zwölftontechnik, dazu noch verbunden mit dem längst auch zu plakativen Zwecken abgesunkenen B-A-C-H-Motiv kann kein Zufall sein und ist es auch nicht. Auszuschließen ist bei Goldmann allerdings jeder „Hommage a“-Effekt und unwahrscheinlich ebenfalls, daß er den „Formalismus-Schnüfflern“ einmal zeigen wollte, daß selbst mit dieser Technik nicht nur „verkopfte“, sondern auch „anhörbare“ Musik komponiert werden könne. Das ist nicht selten geschehen und durchaus nicht nur in parodistischer Absicht. Denkbar wäre wohl eher, daß Goldmann einen konkreten Traditionsbezug schaffen wollte zu einer der Grundüberzeugungen Schönbergs, der zufolge es nicht darauf ankomme, wie etwa *gemacht* ist, sondern darauf, was es *ist*. Dies wäre zugleich auch ein Halt gebender Grund für die bereits angesprochene Tatsache, daß der Komponist - im Allgemeinen wie besonders in dieser Sinfonie - wenig Interesse zeigt an den technischen Aspekten von Modernität, etwa durch forcierte Erweiterungen in den Bereichen von Spieltechnik, Klangerzeugern, Aufführungs- und Klangdispositionen usw. In diesem Punkt vertritt Goldmann durchaus so etwas wie eine Gegenposition zu seinem Kompositionsfreund Friedrich Schenker oder auch zu Christfried Schmidt, die aggressiv im Lauten wie im Leisen und zuweilen auch mit verstörenden Klangexzessen ihren Protest gegen eine immer lebensfeindlicher werdende Welt und ihre Utopien von einer besseren Klang werden lassen. Schenker knüpfte dabei bewußt auch an die Traditionen proletarisch-revolutionärer Kunst der zwanziger Jahre insbesondere in der Sowjetunion an - die für Gold-

manns musikalisches Denken, ungeachtet aller Wertschätzung als historische Ereignisse wie der von ihnen beeinflussten künstlerischen Leistungen in der Gegenwart, kaum eine Rolle gespielt haben dürften.

Kernstück von Goldmann 1. Sinfonie ist zweifellos der langsame Mittelsatz, eine Art „Nachtmusik“, die mit einem äußerst verhaltenen Wechselspiel variierender Bläserklänge und raunender, rhythmisch verzahnter Streicherfiguren beginnt. Dabei gewinnen die gehaltenen Klangbänder der Bläser immer mehr Gewicht, so daß sie den schwankenden Bewegungen der Streicher gegenüber wie eine „stehende Musik“ wirken, zu der sich dann auch für einen Augenblick beide Instrumentengruppen zu verbinden scheinen. Doch der erweist sich sogleich als Auslöser für eine aleatorisch gestaltete Passage, deren Abschnitte von Pausen markiert sind und wiederum eine geheimnisvolle Atmosphäre verbreiten - Schumanns Waldstimmungen klingen zunächst von fern an, wie das Ganze dann auch durch hinzutretende Einwüfe von Bläsern und Schlaginstrumenten an eine surreale Transformation der „Szene am Bach“ aus Beethovens *Pastorale* erinnert. Doch die stimmungsvolle Atmosphäre währt nicht lange, hereinbrechende Blechbläserstöße wirken wie Einhalt fordernde Memento-Rufe, die dann auch den Kulminationspunkt des Satzes und seinen wie ein Zusammenbruch erscheinenden, verlöschenden Ausklang auslösen. Der „senza vibrato“ und *pp* zu spielende Schlußton der Piccoloflöte über einem kaum mehr wahrzunehmenden Geräuschklang der anzukratzenden Subkontra-A-Saite des Klaviers könnte eine Erinnerung sein an das ganz ähnlich auskomponierte Verlöschen des 1. Satzes von Gustav Mahlers *9. Sinfonie* (Piccoloflöte über Flageoletts von Harfe und Celli) - ein Werk, das Goldmann seit seiner Studienzeit fasziniert hat.

Wie Schalen umfassen die Ecksätze diesen Mittelsatz. Beide haben sie eine sonatenhafte Grundstruktur, die im ersten Satz, wie bereits erwähnt, eine durchaus ernsthaft wirkende Durchführungsbewegung einschließt.

Ausgangspunkt sind dualistisch angelegte klanglich-motivische Gebilde, die sich im Lauf des Satzes immer mehr durchdringen und in eine auftrumpfende Reprise münden. Doch dieser Triumph wirkt wie hohler Lärm und ist dies auch - wie bereits zuvor sich aufreckende Gesten immer wieder kläglich abstürzen oder durch hakenschlagende Wendungen ins Fratzenhafte abgleiten. Dieses Verwirrspiel setzt sich im dritten Satz fort, verstärkt noch durch parodistisch wirkende Effekte, die vernehmbar auf den letzten der *Sinfonie in drei Sätzen* von Strawinsky verweisen. Am Ende kommt es noch einmal zu einer dynamischen Aufgipfelung, zu einer zerklüfteten, alle Bande von Form und Struktur niederzureißenden scheinenden Schlußsteigerung, die aber - nicht anders als jeder zuvor unternommene Versuch des „Durchbruchs“, des „Triumphs“, der „Affirmation“ - ins Leere mündet. Es erinnert dies wiederum an den späteren Mahler, neben der 9. *Sinfonie* vor allem an *Das Lied von der Erde*, erinnert aber auch an Thomas Manns Komponistengestalt Adrian Leverkühn, der die 9. *Sinfonie* (hier konnte es allerdings nur DIE EINE geben) zurücknehmen wollte - Beethovens Utopie des Humanen angesichts dessen, was nunmehr die Realität war.

Friedrich Goldmann hat ähnlich gedacht. Ihm waren Hoffnung und Zuversicht problematisch geworden, um es vorsichtig zu formulieren. Zugleich aber trieb ihn eine nicht nachlassende Sehnsucht an, das Unmögliche dennoch irgendwie erfahrbar zu machen. Also kein blanker Verzicht oder gar eine Pose wohlfeiler „Absage“, die in der Regel in belanglosem Dilettantismus endet. Statt dessen das risikofolle Einlassen auf die Tradition, das musikalische Erbe nicht preiszugeben und es immer wieder in ihrem Geist zu versuchen. Vielleicht war Friedrich Goldmann der Komponist seiner Generation, der diese Tradition, die von Mahler über Schönberg, Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti oder Luigi Nono führt, am deutlichsten, nachhaltigsten und damit aber auch am risikovollsten aufgenommen hat.

Und das dürften verständigere, ehrlichere, weniger opportunistisch eingestellte ältere Komponisten von Sinfonien wie der erwähnte Günter Kochan, aber auch Johann Cilensek oder Fritz Geißler wahrgenommen haben. Und dieses Verständnis hat dann auch die parteiamtliche Kritik beeinflusst, hat sie gezügelt und den Kunstwächtern so etwas wie schweigende Zustimmung abgerungen.

Es gibt ein Foto, aufgenommen in den späteren siebziger oder frühen achtziger Jahren auf einer Komponistenverbandstagung<sup>1</sup>, das Friedrich Goldmann an einem Tisch sitzend mit dem nun zum Mitglied des Zentralkomitees der SED aufgestiegenen Ernst Hermann Meyer zeigt - ein Generationenwechsel:



Meyer schülerhaft gesenkten Haupts, ihm gegenüber mit belehrend ausgestreckten Zigarettehaltefingern jemand, gegen den er (nicht mehr) ankommt, dem er aber aus seinem Selbstverständnis wie aus seinem Parteitreuerverständnis heraus auch nicht offen zustimmen kann. Deshalb bleibt ihm nur das Schweigen, das dann eben in der Kulturpolitik der

---

<sup>1</sup> Das Foto hat mein Kommilitone Eckhard Linsel aufgenommen.



DDR bis zu ihrem klanglosen Ende zur allgemein verbindlichen Haltung gegenüber Friedrich Goldmann geworden ist - ein Schweigen, das dann auch gleichsam stillschweigend verliehene Auszeichnungen wie Kunst- und Nationalpreis der DDR einschloß.

Goldmann hat dies alles - zumindest äußerlich - gelassen hinnehmen können. Schließlich wurde mit Werken wie der *Sinfonie 1* das westliche Ausland auf ihn aufmerksam und bereitete ihm wie auch einigen anderen seiner Komponistenkollegen willkommene Aufführungs- und Publikationsmöglichkeiten - allerdings auch hier zumindest für Goldmann, wie gesagt, mit zwiespältigen Folgen. Die Segnungen der Anerkennung seit den siebziger und achtziger Jahren (nach dem Motto „Im Osten komponieren und im Westen dinieren“, was bei nicht wenigen „West-Komponisten“ durchaus Neidgefühle geweckt hat) nahmen mit Auslaufen dieses „DDR-Bonus“ in den neunziger Jahren deutlich ab und versiegten in bestimmten Fällen auch völlig - zumindest derzeit. Aber es sind ja in der Geschichte so manche Wiedererweckungen geschehen - darunter auch solche, von denen man niemals geglaubt hätte, daß sie jemals geschehen könnten.